舞台の言葉

岸田國士

舞台の言葉、即ち「劇的文体」は、所謂(いわゆる)、白(せりふ)（台詞）を形造るもので、これは、劇作家の才能を運命的に決定するものである。

普通「対話」と呼ばれる形式は、文芸の凡(あら)ゆる作品中に含まれ得る文学の一技法にすぎないが、これが「劇的対話」となると、そこに一つの約束が生じる。それはつまり、思想が常に感情によつて裏づけられ、その感情が常に一つの心理的韻律(リズム)となつて流動することである。甲の白が乙の白によつてより活かされてゐることである。「心理的飛躍に伴ふ言葉の暗示的効果」が、最も細密に計画されてゐることである。

これは、「自然な会話」と何も関係はない。この「自然な会話」が、「劇的対話」と混同されたところに、写実劇の大きな病根がある。殊(こと)に日本現代劇の大きな病根がある。「自然な会話」の総てが悪いのではない。「平凡な会話」が「自然なる」が故に佳(よ)しとされたところに、危険がひそんでゐる。

「今日は」

「いらつしやい。だれかと思つたらあなたですか」

「よく雨が降りますな」

「ほんとによく降りますな」

「みなさんお変りありませんか」

「はい、有りがたうございます、お蔭さまでみんなぴんぴんしてゐます。ところで、お宅の方は如何です。さうさう、奥さんがどこかお悪いとかで……」

「なあに、大したことはないんですよ。医者は脚気だと云ふんですが、何しろ、あの気性ですから、少しいいと、すぐ不養生をしましてね」

「それは御心配ですな。どうも脚気といふやつは……」

かういふ種類の白は、一時、いやでも、おほ方の脚本中に発見する白である。こんな月並なことをくどくどと喋舌られてゐては、聞いてゐるものがたまらない。

「自然な会話」必ずしも、上乗な「劇的対話」でないことはこの通りであるが、その中に何も劇的事件がないからだ、内容がないからだと云ふかもしれない。それも慥(たし)かに一つの理由である。然し、そんならこれはどうだ。

「今日は」

「おや、こいつはお珍らしい」

「降りますね、よく」

「どうかしてますね」

「みなさん、お変りは……」

「ええ別に……。ところで、奥さんがどつかお悪いつ

ていふぢやありませんか」
「なあに、大したことはないんです。脚気だと云ふんですが、何しろ、あの気性でせう、無理をするんです、少しいいと」
「無理をね……。脚気か……こいつ」

前と同じ場面、同じ人物である。云つてゐることも違はない。文句を少し変へただけである。

それだけで、既に多少「月並」でなくなつてゐると思ふ。会話が生きてゐる。より「劇的対話」になつてゐる。舞台の言葉になつてゐる。この二つの面の優劣は、さほど格段の差に於て示されてゐないことは勿論

であるが、少しでもそれが認められれば、それでいい。

この相違は、優劣はどこから来るか。前の方は、言葉そのものの印象（イメエジ）がぼんやりしてゐる。言ひ換へれば、大抵の人間が、大抵の場合に、殆（ほとん）ど無意識にさへ口にする言葉使ひである。従つて心理の陰影が稀薄である。特殊な人物の、特殊な気持が、はつきりつかめない。つかめても、それに興味がもてない。つまり、お座なりといふ感じが退屈を誘ふ。機械的といふ感じが、韻律の快さと反対なものを与へる。感情の飛躍がないから注意力を散漫にする。

これは単に一例にすぎないが、もつと複雑な心理や、

重大な事件を取扱つた場面でも、これに似た表現上の欠陥が、人物の対話を「非舞台的」にしてゐることは事実である。実生活の断片、これほど自然な場面はない筈であるが、同時に多くの場合、これほど非芸術的な場面はないと云つてもいい。殊に現代日本人の生活に於て、この感が愈々深い。

舞台の上の巧みな対話、これは、現実の整理によつて初めて得られるものである。一見、こんな気のきいた対話が、この人物に出来る筈はないと思はれるやうな対話が、舞台上では、あたり前の「日常会話」になり、見物を退屈させないやうな「日常の会話」、それが

満足に書けて、初めて劇作家は劇を書くことができるのである。人物にある議論をさせる場合、ある述懐をさせる場合、ある説明をさせる場合、ある哀訴をさせる場合、何れも、この「呼吸」が必要である。議論そのもの、述懐そのもの、説明そのもの、哀訴そのものが、戯曲の一節として、何も妨げになるものではない。一時排斥された独白さへも、それが立派な「劇的文体」によつて語られる場合には、優れた一つの「劇的場面」となり得るのである。舞台の上で読む「手紙」さへも、この心掛けで書かなければならない。

今まで、主として、写実的な場面について論じたや

うな形になつたが、もともとこの写実といふことが、既に現実の複写ではないのであるから、現実整理の筆を更に現実修正の域に押し進めることは、作者の趣味、才能によつて如何なる程度までも許さるべきである。現実修正は更に現実変形、現実拡大、現実様式化に押し進めることもできる訳である。ただその根柢に、その核心に、飽くまでも実人生の姿が潜められてゐなければならないことは、文芸の本質から云つて当然なことである。これはもう、「表現」以前の問題である。制作過程の出発点である。従来わが国に紹介せられた外国劇が、日本現代劇を本質的に発達させ得なかつた理

由として、その翻訳が単に劇の思想乃至（ないし）形式のみを伝へるに止まつて、真の「劇的美」を形造る一要素、即ち「文体のもつ戯曲的魅力」を等閑に附してゐたといふ一事を前章にも一寸述べておいたのであるが、これはもう一度繰返して云ふ必要がある。

　ここでその翻訳の例を挙げることは容易であるが、自分の経験から云つても、嘗（かつ）てイプセンの邦訳（誰のだつたか忘れたが）を読んで、当時多くの人々と共に少からず感心し、なるほど、近代劇の巨匠と云はれる筈だ、これは天才に違ひないとひとり大いに悦に入つてゐたところが、間もなく同じ作者の同じ作品を、仏

語訳で読み返して見て、殆ど別なものであると云ふ感じを受けた。邦訳は、無論そんなに悪いものではないと思つてゐたにも拘はらず、仏訳を読んだ時の、あの感動は、実に名状し難きほどのものであつた。これはまた、とても素敵なものだ。どうしてどうして、邦訳で読んだ時のイプセンは、いはば、餡をさらつた饅頭のやうなものであることがわかつた。翻訳劇といふものは、さては中味のない饅頭だな、うつかりしてゐてはいけない、と私は思つた。

　それから私は、チエホフ、ストリンドベリイ、ゴオルキイなどを仏訳で読み始めた。悲しいかな、仏訳と

ても既に翻訳である以上、原作の妙味はどれだけ失はれてゐるかわからない。さう思ふと、露西亜語もやりたくなる。スカンヂナヴィヤの言葉も覚えたくなる。私にはそれだけの根気はなかつたが、兎に角、日本語に訳された欧羅巴の戯曲は、同じ訳語でも、欧羅巴の一国語に翻訳されたものに比べて見ると、雲泥の差がその間に、また在ることを発見して驚いた次第である。私はイプセン及びストリンドベリイの仏訳だけは、世界的に名訳と認められてゐることを知つたので、まあ、安心ができると思つた。殊にイプセンの翻訳者ブロゾオル伯は諾威（ノルウエイ）人ださうで、私はすつかりよろこんだ。

そして、殆ど原作を読むやうな信頼と親しみとをもつて、一作一作と読んで行つた。邦訳では、それほどイプセンが詩人であるとは思はれなかつたが、こんどはまた、作品の思想の深刻味や、結構の手堅さなどよりも、時代時代に応じてイプセンが、それぞれの意味の優れた詩人であり、殊に、象徴的傾向が鮮やかになるにつれて、近代的な、含蓄の多い対話の、巧妙な駆使者であることを知るに至つた。それと同時に、邦訳を読んだ時には、あんまり気づかなかつたそれぞれの作品の「喜劇味」――思想的にも、また文体の上からも――さういふものを仏訳の中にまざまざと見出して、

こいつは面白いぞと思つたのである。

更に自分の恥さらしをすれば、仏蘭西の戯曲ならば、原作が読めると思つて、いろいろ読み漁つたものを、これはここが面白い、あれはあそこが面白いと独りぎめをして悦んでゐた五六年前は、今から考へると、全く戯曲の文体といふものについては盲目であつた。例へば、ポルト・リシュのものなどを読んで、なるほどこれは恐ろしい心理解剖家だ、鋭いものだ、細かいものだ、さう思つて頭を下げてゐた。ところがその後、巴里で暫らく暮して見て、日常の会話にいろいろな疑問が起つたり、あんな言葉をあんな場合に使ふのかと

いふことを知つたり、あの文句をああいふ風に云ふのかといふことを覚えたり、ああいふ人間が、ああいふ手真似をするんだなといふことを気づいたりしてゐるうちに、ポルト・リシュをもう一度読み直して見てびつくりした。やれやれ、白を云ふ人物の姿、顔、表情、身振、手真似が悉（ことごと）く眼に浮ぶではないか。コメディイ・フランセエズに行つて、『過去』や『ふかなさけ』の舞台を観て、更に面喰つた。やれやれ、あの文句は、ああいふ調子で云つた方がよいのか。あの女は、あれくらゐに泣いておけばいいのか。あの男の、あの長台詞は、ああ云へば、なるほど退屈はさせない。私は、

しかもこの舞台の上で、ほんたうに、ポルト・リシュの戯曲がわかつたのである。ポルト・リシュの文体がわかつたのである。ポルト・リシュの芸術が解つたのである。私は、それ以来、芝居を観に行くことが怖くなつた。今まで読んだ脚本が、自分にどれほど解つてゐないかといふ試験をされに行くやうなものであつたから。

私は、抑（そもそ）も戯曲とは……と考へた。抑も戯曲とは、なるほどこれかなあ、と朧ろげながら感じた。その感じを強ひて云へば、結局、何かにも書いたことがあるが、「人間の魂の最も韻律的な響き（或は動き）を伝へ

るもの」に外ならない。これは、云ふまでもなく、「語られる言葉の、あらゆる意味に於ける魅力」の表現である。

外国の戯曲は、一体どの程度まで翻訳によつて、その魅力を失はずにすむか、かう考へたならば、翻訳者の責任は、それが戯曲であるために、殊に重大さを増すわけである。私は戯曲だけは、少くとも戯曲を書き得るものの手によつて翻訳せらるべきだと思ふ。それでさへ、十分とは云へない。翻訳者の語学力は、例へ小説は訳し得ても、戯曲は待つて呉れと云ひたいのが普通である。

くどいやうであるが、この問題についてもう少し述べておかう。今、ある戯曲が二通り翻訳されてあるとする。どちらも意味から云へば正確であり、文章も読みづらくなく、日本語として、別に不都合のないやうなものだとする。而もその文体に於て、言葉の調子に於て、場面の動きに於て、つまり全体の「命」と「閃き」に於て、両者に格段の差があるとする。それは翻訳者が如何に翻訳が巧みであるかといふ前に、如何に原作が解つてゐるかといふ問題になるのである。一節だけを示したのでは、絶対的の価値批評はできないが、試みに仏蘭西語で次の句が、幾通りの日本語になり得

るかを考へてみるがいい。而も、それが実際の場合にはただ一つの訳し方しかない。

Tu as raison.

お前の考へは正しい。
お前の言ふことは尤(もつと)もだ。
お前の云ふ通りさ。
お説御尤も。
それはさうだ。
それはさうだね。
それもさうだ。
さうだつたね。

いや、まつたくだ。
それを云ふのさ。
それや、さうさ。
さうともさ。
さう、その通り。
さうだとも。
さう、さう。
それ、それ。
それさ。
なるほどね。
なるほど、さうだつた。

そいつはいい。
うまいことを云ふぞ。
それがいいや。
それに限る。
それにしよう。
それもよからう。
さうしよう。
その方がいい。
さう云へば、さうだ。
ほんとにさうだ。
それや、まあ、さうさ。

ほんとだ。
それが、ほんとなんだ。
お前は話せる。
ほんとにさ。
お前の話はよくわかる。
そいつは、尤もな話だ。
それがあたり前さ。
違ひない。
おほきに。
一寸思ひつくだけでこの通り（対手との関係を問題外としても）前後の関係で、はつきり、どれを選ぶべ

きか、自らきまるのであるが、どつちでも意味は取れるし、間違ひでもない。が、その場合はどつちでなければ面白くないといふのがある筈である。これ原文のわかり方によるものである。もつと適切に云へば、原文の調子、味がわかつてゐなければならないのである。

この上に誤訳といふやつが必ずある。仏蘭西語で、一寸間違はれ易い例を挙げてみても、こんなのがある。

「あなたはほんとにいつまでもお若いですね」

「御戯談（ごじようだん）でせう」——これを「さうお思ひになりますか」

「年のせゐだね、どうも近頃、足が利かなくなつたよ」

「まさか、それほどでもなからう」——これを「あんまり遠くへ行くからさ」

「どうか僕にかまはないで……」

「ぢや、一寸、行つて来ら」——それを「ぢや、さよなら」

この調子で全篇を訳されてはたまらないが、少しづつの食ひ違ひが、どれほど原文の妙味を傷つけてゐるか、それをまた読者なり、演出者なり、見物なりが知らずにゐるか。さうして、外国劇は面白いとか面白くないとか、わかつたやうなことを云つてゐるが、それを考へると、全くやりきれない。

さて、こんなことを云ひ出したのは、何も今更翻訳の杜撰(ずさん)さを攻撃するためではなく、かういふ翻訳を通して、西洋の戯曲がわかつたとか、わからないとか云つて、納まつてゐるのは間違ひだといふ一点を指摘したいのである。

重ねて云ふ、外国の戯曲からはまだ学ぶべきものが多々ある。それは、翻訳を通しては殆ど味はれない「味」である。そして、日本の現代劇に、この「味」が足らないのは、翻訳劇、殊に、最も乱暴な翻訳劇の罪半分と、西洋劇を直接原文で読み得る当今の若い劇作家が、まだ、その西洋劇のもつ「味」――これは各作

者の持ち味でもなく、また西洋各国の文学の特色でもなく、更に所謂、西洋劇独特の色彩、西洋人特有の感情、そんなものを指すのでもなく、真に優れた戯曲が、常にそれによつて魅力を放つところの、「語られる言葉の幻象が、われわれ人間の魂に触れる彼の韻律的効果」に外ならない――その「味」を自国語によつて表はし得ずにゐる、その罪半分であると云ひ得よう。

底本：「日本の名随筆70　語」作品社
　１９８８（昭和63）年8月25日第1刷発行
底本の親本：「新しき演劇のために」創元社
　１９５２（昭和27）年1月発行
入力：大野　晋
校正：多羅尾伴内
２００４年12月11日作成
青空文庫作成ファイル：
このファイルは、インターネットの図書館、青空文庫（http://www.aozora.gr.jp/）で作られました。入力、校正、制作にあたったのは、ボランティアの皆さんで

す。